QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE
Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Annuale

Direzione
Giulia Latini Mastrangelo

Comitato Scientifico
Gabriella Almanza Ciotti – Carlos Alberto Cacciavillani –
Adeline Desbois-Ientile – Daniela Fabiani – Thais Fernández –
Pierino Gallo – Nelly Labère – Giulia Latini Mastrangelo –
Claudio Mazzanti – Luca Pierdominici – Amanda Salvioni – Silvia Vecchi

La rivista effettua referaggio

La Direzione e il Comitato scientifico non sono responsabili delle opinioni e dei giudizi espressi dai singoli collaboratori nei propri articoli.
Per proposte di collaborazione e per informazioni, rivolgersi a:

Giulia Latini Mastrangelo
giulialm@libero.it

Luca Pierdominici
luca.pierdominici@unimc.it

Dipartimento di Scienze della Formazione
dei Beni culturali e del Turismo
Università degli Studi di Macerata
Piazzale L. Bertelli, 1 – 62100 Macerata

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE

Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie

40

2025

Aracne

©

ISBN
979-12-218-2094-2

PRIMA EDIZIONE
ROMA 11 OTTOBRE 2025

Indice

7 Luca Pierdominici
Cosa diranno delle Italiane? La ballata delle voci di donna nel *Testament* di François Villon

29 Daniela Fabiani
Il Male nei primi romanzi di Philippe Claudel

43 Fabio Libasci
« Tout ce que vous faites est pour le Maître ». Passion, passivité et passade chez Ernaux

59 Annalisa Comes
La poesia de *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Dino Buzzati

77 Graziella Pulce
Il *Milione* di Marco Polo: alcune tappe nel Novecento

107 Annalisa Comes
Viaggi *poetici* per l'Italia: Giovanni Arpino e Tommaso Landolfi

121 Bruno Capitanucci
Storie dell'ottavo distretto, racconti ungheresi nella lingua di Dante

153 Annalisa Comes
Pensare e trasmettere a scuola: fra etica e politica

165 Laura Dulcetti
Il sessismo tra le righe

211 Monica Palmerini
Arguedas e la 'pelea verdaderamente infernal con la lengua'. Code-mixing e code-switching come strategie polifoniche tra lingua, cultura e identità

241 Marco Cromeni
Garúa. Los tangos del desamor y la soledad en la obra de Ricardo Prieto

265 Giulia Latini Mastrangelo
Uomo, donna, bambino: lessico dialettale

289 Marco Cromeni
Recensione
A. Livi, S. Sollini (a cura di), *), Vocabolario della parlata fermana. Dizionario – modi di dire. Italiano-dialetto, dialetto-italiano,*
Fermo, Andrea Livi Editore, 2ª edizione aggiornata, 2024.

Quaderni di filologia e lingue romanze
ISBN 979-12-218-2094-2
DOI 10.53136/97912218209421
pp. 7-27 (ottobre 2025)

Luca Pierdominici

Cosa diranno delle italiane?
La ballata delle voci di donna nel *Testament* di François Villon*

Donne e voci di donna sono la vita e il canto della città: piccole vallate seducenti di una geografia vagheggiata, che serpeggia nel cuore medievale di Parigi. Il sogno, come Villon forse ci mostra, non è che una creazione poetica e, certo, dietro ogni sua immagine risuona questa voce, vera e sincera tanto quanto ce la possiamo figurare.

François Villon[1], l'autore della *Ballade des femmes de Paris*, mette in scena un universo poetico unico e inattingibile, ma che evoca un mondo dai contorni apparentemente netti e ben definiti: la Parigi del XV secolo, con i suoi ambienti e la varietà dei suoi abitanti[2]. Egli suscita altresì, nel lettore, una viva impressione di autenticità. La critica ha indagato a lungo la parte di verità che i suoi versi potevano contenere, interrogandosi sulla realtà storica dei personaggi citati: è noto che a partire dagli studi di Auguste Lognon, la loro esistenza è stata verificata nei documenti d'archivio e negli atti giudiziari dell'epoca, per tentare di interpretare il senso ironico dei doni ambigui o dei lasciti feroci che il poeta faceva loro, nel *Lais* e nel *Testament*; ma, anche e soprattutto, essa ha cercato di interrogare la presenza reale di un Villon-uomo dietro il poeta. Emmanuelle Baumgartner ha sottolineato che l'interesse e la ricchezza della sua opera risiedono proprio nel sentimento di incertezza che essa procura al lettore, «toujours partagé entre la crainte de 'se faire avoir' et l'émotion qu'il ressent devant cette 'vérité', qu'il croit percevoir»[3]. Jean Dufournet, uno dei maggiori conoscitori della sua poesia, ha ricordato tuttavia che gli "eccessi interpretativi" andrebbero proscritti[4].

* Il presente contributo è un rifacimento in lingua italiana, ampliato e arricchito nelle note, della presentazione dal titolo « Quoy qu'on die d'Italïennes », fatta al Convegno internazionale *Intersections. Avatars et péripéties d'espaces en interaction* (Macerata, 4-5 aprile 2024), la cui versione iniziale, in lingua francese, è in corso di stampa nel volume pure intitolato *Intersections*, presso le Eum –Edizioni Università di Macerata.

Pertanto, prima di avviare un'analisi, dobbiamo mettere in conto i rischi "ermeneutici" che ogni esegeta incontra allorché cede, come in questo caso, al fascino concreto di un corpo eventuale, possibile, sempre *fisico* – quello del poeta? –, in risonanza con il corpo testuale che è il suo testamento. In fondo, che François Villon sia esistito[5] o meno[6] (e che ci dica la verità) interessa poco. La sua poesia si eleva e sfiora vette importanti nel momento in cui giunge a vivere di vita propria – una vita fatta di voci cristallizzate, di piaceri verbali come quelli che il figlio adottivo di Guillaume de Villon, suo "plus que père", infonde in versi informati al piacere di «guiler» (ingannare).

Come un moderno *rapper* o *trapper*[7], che sfrenato intesse parole vivaci per regolare i propri conti tra persone note a tutti, immerse in un'attualità parigina debordante di vita, dove il poeta si confonde negli ambienti malavitosi della «pègre» e dei Coquillards – e ciò, che egli li frequenti o meno (ma che certo conosce!) –, François Villon si trastulla con i suoni mordaci della voce, servendosene alla stregua d'uno strumento dove il parlato si fa musica: "franco" e "vile" ad un tempo, come il suo nome suggerisce, egli incarna molto più di una semplice voce tra le altre: egli è *la* voce di Parigi. Questa premessa era importante, se vogliamo entrare nel suo universo vocale. Un universo in cui la voce è donna.

Si incontrano molte donne e poche dame, nella poesia di Villon[8], che ci permette di udirne i variegati gorgheggi. La *Ballade des femmes de Paris*[9] forse non è altro che un gioco poetico, un esercizio retorico e di stile calato nel rigido stampo della forma fissa: esso può dunque essere accostato, per l'intenzione verbalmente ludica che lo sottende, ad altri poemi, come alcuni di quei "componimenti sparsi" che generalmente vengono pubblicati dopo il *Testament*, alla fine di ogni edizione.

Tenzone idealmente monologata – poiché è il poeta a parlare –, la ballata è attraversata da donne identificate per la loro appartenenza a una città, una regione o un Paese. Esse paiono quasi allineate in una sorta di catalogo destinato a metterle in competizione – in intersezione tra di loro, diremmo –, sull'arte che è la loro: quella di «caqueter». Villon non ha dubbi al riguardo: «Quoi qu'on dise des Italiennes, il n'est bon bec que de Paris». Da vero esperto della costruzione retorica, egli realizza un meccanismo perfetto sul piano strutturale, attraverso il quale ci conduce dal possibile al probabile e dal probabile al certo, alla logica certezza ch'egli vi esprime circa la precellenza delle Parigine nell'ambito del ciarlare.

La *Ballade des femmes de Paris* schiude così il proprio serbatoio di immagini stereotipate sull'elocuzione delle donne, che vengono considerate, per non dire "classificate", alla luce delle loro doti linguistiche, sia comunicative sia espressive – essendo la costruzione dello stereotipo una sorta di processo formale fatto di associazioni logiche (donna-città, donna-regione, donna-Paese + le rispettive voci), poi di generalizzazioni successive, certo abusive, sfocianti in una forma di sapere o di convinzione condivisa che (s')afferma in maniera sintetica. La rarefazione del significato che ne deriva rappresenta anche una prima modalità di astrazione a partire da concrete apparenze, una sorta di palpitazione significante che ci piace chiamare "disincarnazione". Una disincarnazione semantica che prelude a successive ridensificazioni del senso. La struttura della ballata riflette questo palpito o respiro in maniera cinica ma rigorosa: le donne vi sfilano o avanzano in ranghi serrati, seguendo da presso la costruzione argomentativa pensata dal poeta.

Il componimento, che ruota attorno a una stessa subordinata circostanziale di concessione (*quoy que* > *mais soient* > *il n'est bon bec*), è introdotto da un'ottava (CXLIV) che bisogna leggere prima di entrare nel paesaggio sonoro della ballata. Questa ottava è rappresentativa della scrittura villoniana, fatta di allusioni, di ironia, di parodia, d'antifrasi, di giochi fonetico-semantici e di tutti gli altri graffi di cui il poeta è capace:

Item, pour ce que scet sa Bille
Madamoiselle des Bruyères,
Donne prescher hors l'Euvangille
A elle et a ses bachelieres,
Pour retraire ses villotieres
Qui on le bec si affilé,
Mais que ce soit hors cymetieres,
Trop bien au Merchié au fillé.
(*Testament*, CXLIV, vv. 1507-1514)

L'ottava, di transizione, posta tra i *Contredits de Franc Gontier* e la nostra ballata, permette al poeta di entrare nel vivo dell'argomento: quello delle voci femminili e, in particolare, delle Parigine, che conosce bene e le cui qualità può adesso testimoniare. Egli le invita d'altronde a predicare il Vangelo in pubblico: fa allusione forse ai veri costumi di Mlle de Bruyères[10], proprietaria

dell'hotel detto del «Pet-au-Diable» che ispirerà un romanzo – inesistente! – di Villon[11]? La Bibbia che ella conosce, qui attestata con la grafia *bille*, ricorda allusivamente il "bigliardo"; e chi sono queste «villotières»[12] – queste donne depravate – dal becco affilato? Mlle de Bruyères potrà predicare davanti a loro – dice Villon –, ma che lo faccia, con le altre «bachelières», fuori dai cimiteri: abbiamo forse qui una allusione all'ordinanza del re Luigi IX, San Luigi, che vietava appunto alle prostitute di soggiornarvi? Esse potranno predicare al mercato, un mercato "au fil", parola che Villon scrive pensando probabilmente a un "marché aux filles", vista la grafia usata: *fillé*.

Le donne sono al centro di questa scrittura che mette avanti l'ambiguità della voce, una voce che però il poeta presta loro («Donne prescher hors l'Euvangille / A elle et a ses bachelieres»), con l'eco di tutti i doppi sensi possibili: una performance orale permanente caratterizza la Parigina, autentica «villotière» (parola che rimanda ancora una volta al verbo «guiler») e il cui becco acuminato meriterebbe un premio. Lo spirito e il canto della città sono interamente contenuti nel gioco «Ville» > «guile» di cui Villon è il primo interprete: la sua poesia lo mostra in pieno possesso della perfidia e di tutte le altre qualità che di fatto egli elargisce alle proprie eroine.

La Ballade des femmes *de Paris: strutture formali*

Quoy qu'on tient belles langaigieres
Florentines, Venicïennes,
Assés pour estre messaigieres,
Et mesmement les ancïennes,
Mais soient Lombardes, Roumaines,
Genevoyses, a mes perilz,
Pimontoises, Savoysiennes,
Il n'est bon bec que de Paris.

De beau parler tiennent chayeres,
Se dit on, les Nappolitaines,
Et que bonnes sont cacquetieres
Allemandes et Prucïennes.

Soient Grecques, Egipcïennes,
De Hongrie ou d'autres pays,
Espaignolles ou Castellannes,
Il n'est bon bec que de Paris.

Brectes, Souyssez ne scevent guerres,
Gasconnes ne Toullousïennes:
De Petit Pont deux harengieres
Les concluront, et les Lorraines,
Angleches et Callesïennes
– Ai ge beaucoup de lieux compris ? –
Picardes de Vallencïennes,
Il n'est bon bec que de Paris.

Prince, aux dames parisiennes
De beau parler donnez le pris;
Quoy qu'on die d'Italïennes,
Il n'est bon bec que de Paris.
(*Testament*, vv. 1515-1542)

Ciascuna delle tre ottave:

a) attribuisce nei suoi primi quattro versi ottosillabici delle qualità linguistiche precise alle diverse tipologie di donne (ottava 1. «langaigieres», «messaigieres»; ott. 2. («tiennent chayeres») «cacquetieres»; ott. 3. «ne scevent guerres»);
b) non attribuisce loro nessuna qualità negli ultimi quattro versi delle stesse ottave.
c) Si assiste a un primo grado di generalizzazione interna a ciascuna delle prime due strofe (ottava 1, verso 5: «Mais soient Lombardes, etc.»; ott. 2, v. 5: «Soient grecques, Egipcïennes etc.»).

La struttura cambia un po' nella terza ottava, dove si parla di Inglesi e Catalane, ma l'idea generale vi è subito ripresa e rafforzata al sesto verso dalla domanda ironica di Villon: «– Ai ge beaucoup de lieux compris ? –». Questa domanda retorica, la sola che sia qui espressa e rivendicata alla prima

persona dal poeta, è anche la prima forma di chiusura logica sul piano della progressione della ballata, poiché fa il punto e sfocia nell'invio, l'*envoi*, con la sua esplosione giubilatoria: «quoy qu'on die d'Italïennes / il n'est bon bec que de Paris !».

Struttura argomentativa

Per quanto riguarda la struttura argomentativa del discorso, si constata che il senso della concessiva iniziale, di una riflessività apparente (ottava 1: «quoy qu'on tient», ott. 2: «se dit on»), si stempera progressivamente nel passaggio dall'espressione di una *possibilità* (verità possibile dello stereotipo?) all'imp(r)udenza dell'*affermazione* (il beneficio metodico della formula concessiva scompare infatti già all'inizio della terza ottava): questa costruzione conferisce al componimento un effetto di "crescendo". Se la ballata si apre sull'avvedutezza del «quoy que», del «se dit on» (versi in cui la voce diventa chiacchiera: i verbi usati sono «tenir», «dire»), il quinto verso delle due prime strofe porta, in entrambi i casi, alla restrizione del «mais soient», «soient» (versi dove appare invece il verbo «être»): una simile progressione, reiterata da una ottava all'altra, propone poi impone al lettore una forma di connivenza interpretativa che vorrebbe suggerirgli il rigore e dunque la credibilità di tutto il discorso. Villon sa ciò che dice: volendo convincere, egli parla per esperienza quando si riferisce alle Parigine, e pure alle Francesi delle regioni, mentre per le altre deve mantenere la prudenza del "si dice".

Densità semantica

I primi quattro versi di ogni singola ottava sono anche i più *analitici*, poiché, appunto: 1) le donne vi sono maggiormente connotate per la loro appartenenza a una città, mentre si assiste a una crescente generalizzazione o banalizzazione degli argomenti negli ultimi quattro versi delle stesse strofe, dove esse tendono a esser messe vieppiù in relazione con le regioni o i paesi di appartenenza: è come se il poeta diluisse tipologicamente e allontanasse "geograficamente" il proprio sguardo dal dettaglio. 2) D'altronde si può notare che, se da un lato si va dal riferimento della città a quello della regione

e poi del paese, dall'altro si passa anche, nel succedersi delle strofe, dalle Italiane alle straniere, per ritornare infine alle Francesi non parigine (ottava 3) – essendo queste ultime giudicate e quindi narrate in funzione della loro sola appartenenza regionale. Queste due linee di progressione, interna ed esterna a ciascuna strofa, si incrociano, sovrapponendosi dall'inizio alla fine della ballata.

Villon vuole mostrarsi oggettivo: costruisce pertanto la propria riflessione attorno a stereotipi sui quali torneremo. Egli ne prende idealmente le distanze, lasciando intendere che non vi presta fede – oppure ci crede, passandoli però al vaglio di una dimostrazione fondata sull'esperienza personale (tuttavia, il solo esempio preciso che fornisce per le Parigine, saranno le due «harengères» del Petit Pont).

La generalizzazione, sorta di palpitazione testuale in cui il senso dimostrativamente s'oggettiva, avanza su un tono sempre più affermativo, come fosse già stata ottenuta l'adesione ai suoi argomenti da parte di un pubblico ormai convinto: la generalizzazione va di pari passo con il disinteresse crescente che Villon manifesta nei confronti delle straniere, sulle quali "glissa" (Greche, Egizie, Ungheresi, Spagnole e Catalane sono appena evocate), e forse anche delle altre Francesi[13].

L'impressione di apertura alla possibilità – sentimento veicolato, come già detto, dal «quoy que» iniziale – diminuisce in maniera proporzionale allo sfilacciarsi degli argomenti, fondato sul rapido accumulo di dati vaghi e sempre meno pregnanti. A questa astrazione del corpo segue una reincarnazione semantica: il senso della ballata non si affina, ma, sostituendo la certezza al dubbio, si precisa nella semplificazione finale: «il n'est bon bec que de Paris». Lo stereotipo si nutre dunque di generalizzazione, di affermazione e di sintesi. Si passa oltretutto da uno stereotipo all'altro come se il poeta respirasse.

Eppure il «quoy que» concessivo inquadra tutta la ballata; appare nel suo inizio e alla fine dell'invio, dove funziona come un *da capo* (primo verso: «quoy qu'on tient belles langaigieres»; ripresa nel penultimo verso, il terzo dell'invio: «quoy qu'on die d'Italïennes»): dopo tre ottave, in cui il gioco d'*accumulazione* dei primi quattro versi ottosillabici[14] lascia il posto a un *effetto lista* nei secondi quattro, l'invio rincara la dose quanto alla superiorità delle Parigine. Le Italiane vi sono nominate genericamente per la prima e unica volta, riassumendo idealmente tutte le loro qualità già menzionate. Ma è la Parigina a concentrare veramente su di sé tali "competenze linguistiche", ap-

propriandosele (le altre Francesi non ne hanno affatto): la Parigina è dunque, al tempo stesso, messaggera, prolissa, ciarliera: tiene cattedra del bel parlare essendo anche una vera «harengère»!

Villon considera diversi casi di figura per tirare le somme e stringere la propria nassa logica attorno a una vera evidenza: nella sua ricca gamma di possibilità multiformi, la conclusione sarà sempre la stessa. Un simile discorso non può non ricordare la struttura argomentativa delle *Quinze Joies de Mariage*[15], ciascuna delle quali esplora diverse possibilità situazionali in seno alla coppia sposata, per giungere sempre alla medesima conclusione: infastidito poi ricattato, appunto, da una donna falsa e sleale, il povero marito, qualunque cosa egli faccia, «finera miserablement ses jours !»[16]. È su questa moralità ineluttabile, ripetuta come un cantilenante *refrain*, che si chiude ognuna delle quindici gioie. Le donne vi appaiono chiacchierone e affabulatrici proprio come le Parigine – ma, checché se ne dica di tutte le altre, «il n'est bon bec que de Paris !».

Col becco[17] si esprimono simultaneamente tutte le funzioni discorsive ed è attorno al becco che Villon organizza i propri raffronti e la propria dimostrazione. Il be*cc*o e il verbo *caqueter* danno qui, anche foneticamente, la nota di fondo del suo universo vocale: [k]. Esso costituisce un'entrata onomatopeica nell'universo femminile con cui Villon, però, qual fiero Parigino rivaleggia. D'altra parte, se questo fonema si attualizza in una sonorità che dice la *concessione* iniziale ['kwak] e suggerisce il suono stesso del timbro delle donne ['kak…], esso si fa pure l'eco sonora delle sue conclusioni, che sono il termine della *dimostrazione*: il suono [k] riappare nel verbo «*c*on*c*lure» dell'affermazione «deux harengères les *c*on*c*luront». Tale suono sembra dunque legato ai passaggi-chiave della ballata, dove è strategicamente collocato in posizione forte, cioè logica (enfasi sulle «harengères») e tonica al tempo stesso. Ma in realtà è il poeta che udiamo ciarlare.

La voce di Villon

La pronuncia parigina del XV secolo permette nel *Testament* dei giochi formali e di significato fondati sulle sonorità, la cui analisi può lasciar intuire il vero pensiero del poeta e fornire una chiave per decriptarne l'ironia: il senso infatti è quasi sempre aumentato o stravolto dalle ambiguità che la fonetica

rende possibili. Da questo punto di vista, il "becco" di Villon, tranciante e affilato, funziona come e meglio di quello di tutte le donne che attraversano la ballata o anche l'intera sua poesia – ché, peraltro, forse proprio da loro ha imparato a servirsene.

Si pensi ai versi 1063-1064 (CIV), dove incontriamo due dame che gli avrebbero insegnato il "pittavino" e che albergherebbero, a suo dire, nella cittadina di Saint-Généroux, accanto a Saint-Julien-de-Vouvantes. Villon cerca di parlare questo pittavino (CIII, v. 1060); pronuncia però i due toponimi con l'accento di Parigi ([r] > [s] et [u] > [o]), «je ne *s*ous v*o*ventes», come a voler dire «non pago (non saldo) ciò che mi avete venduto»[18]. Villon, «enffant de Paris» (v. 1059), s'appropria l'arte di parlare delle due dame che gli avrebbero trasmesso tutta l'ambiguità criptica di un "saper dire", dove giocano insieme e il senso idiomatico della vecchia espressione francese («parler poitevin» significa "mentire") e la vera fonetica regionale (ad esempio, «Illes» anziché «elles», CIV, v. 1062); egli ne modifica la pronuncia per creare nuove allusioni. La sua voce è al contempo quella delle donne che gli hanno appreso a esercitarla (funzione comunicativa) e quella di Parigi (per l'aspetto fonetico che crea il doppio senso): Villon vuole farci intendere qui che non retribuirà le signore per le loro "prestazioni didattiche"? La sua voce tuttavia si sovrapporrà, come una ennesima maschera, anche a quella di sua madre nella toccante *Ballade pour prier Notre Dame*.

Un discorso sulla voce delle donne

Il poeta veste a più riprese delle maschere femminili: quella della bella Elmiera ma anche quella di sua madre; egli le lascia parlare alla prima persona, confondendosi forse con entrambe; non è tuttavia un effeminato. Villon ci tiene a sottolinearlo all'inizio del *Testament* quando, a proposito del vescovo di Orléans Thibault d'Aussigny, che lo ha fatto imprigionare a Meung-sur-Loire, afferma: «Je ne suis son serf ne sa biche» (II, v. 12: "non sono il suo servo/cervo, né la sua cerbiatta"): introduce così, giocando sull'omofonia *serf/cerf*, un'allusione alle probabili attitudini del prelato.

La donna è e resta al centro del discorso. L'intera opera ne moltiplica le immagini per illustrare ciò ch'egli si limita poi a sintetizzare – poiché lo stereotipo è ormai definito –, quando arriva a tirare le somme all'interno della

Ballade des femmes de Paris. Fa ciò per mezzo del "becco". Come spiegato con chiarezza da Maurice Molho in un suo articolo[19], il becco dice o significa l'oralità congiungendo in un solo e medesimo atto del desiderio l'aspetto nutrizionale e l'appetito sessuale. E la Parigina, vera voce della Città, attraversa il *Testament* da un capo all'altro con la ricca varietà di tutti i suoi appetiti.

Si pensi alla Grossa Margot (vv. 1592-1627), la prostituta che Villon angaria e protegge: ella si difende dal suo sfruttatore, oltremodo violento quando non gli porta denaro, e «crye et jure par la mort Jhesucrist» (v. 1607). Quando la pace torna tra loro, il "paesaggio sonoro" cambia ancora poiché Margot «fait ung groz pet / Plus enfflé qu'un velimeux escarbot» (vv. 1611-1612). Ella sbotta quindi in un bel «gogo» (v. 1614) e, dopo aver dormito, «quant le ventre lui bruyt» (v. 1616), i due si abbandonano al fuoco dell'amore. In una sorta di inversione "davanti/di-dietro", il suono scatologico, ma anche lo stomaco che gorgoglia, conferiscono alla donna – alla sua voce e alla città ch'ella incarna – la rumorosa musicalità di un quadro di Bosch[20]. Villon non si limita a questi dettagli, ma fa entrare in scena altre donne, pronte stavolta a insegnare: si pensi alla Bella «qui fut Hëaulmière» (v. 454): il poeta lascia dapprima intendere, sul tono di un retorico lamento, il monologo in cui costei rimpiange alla prima persona il tempo ormai trascorso (XLVII-LVI), privandola della sua bellezza: «Qu'est devenu ce front poly» ? (v. 493 > ripresa: «Le front ridé, les cheveux griz», v. 509). I rimpianti della Bella Elmiera ricamano su un tono altamente personale, esperienziale e anti-cortese[21], il motivo celebre dell'*ubi sunt*, attorno al quale pure erano costruite le due ballate precedenti: quella delle «Dames du temps jadis» (vv. 329-356), refrain: «mais où sont les neiges d'anten» ?) e quella dei «Seigneurs du temps jadis» (vv. 357-364, refrain: «Mais où est le preux Charlemaigne ?»).

La bella dà poi la propria lezione alle «filles de joie» (vv. 533-560), queste graziose «marchandes de denrées et d'amour», per riprendere l'espressione di Pierre Champion[22]; la loro lista ricorda un po' quella delle donne enumerate da Guillebert de Metz nella sua *Description de la Ville de Paris au XV^e^ siècle*[23]. Anche stavolta, la lezione alle ragazze è una performance vocale che Villon presta alla vecchia prostituta, associandole una funzione ironicamente performativa e pedagogica: la Bella invita le giovani ad approfittare, finché è tempo, dei vantaggi che l'età e la bellezza conferiscono loro sugli uomini, ricchi o prelati, prima che giunga la stagione dei rimpianti. In tal senso, forse, possiamo accostare la sua esortazione a quella che abbiamo già intravisto

negli insegnamenti dispensati da Mlle de Bruyères alle «villotères» e alle sue «bachelières» nell'ottava che precede la *Ballade des femmes de Paris*.

Attorno alla donna – alla Parigina, soprattutto – si organizza quasi teatralmente il paesaggio sonoro della Città: ella insegna, argomenta e si difende, adula o inganna[24], magari come hanno fatto anche le altre "amiche" di Villon: Marta, evocata nell'acrostico della *Ballade à s'amye* (vv. 942-969) – e il suo nome lascia intendere forse la parola *martyr*, utilizzata da Villon, che si qualifica «martyr d'amour» –, o anche la falsa e sleale Catherine de Vaucelles[25]. Le loro voci sono vivaci e speziate. Secondo Pierre Champion, il poeta fa sì ch'esse giungano a noi proprio per lasciar risuonare il linguaggio della strada: «Quand nous les possédons encore, les registres des anciennes justices de Paris nous font connaître les commérages, les médisances qui devaient bien exciter la verve du poète. On y parle vertement. Les femmes de Paris, qui ont décidément «bon bec», sont promptes à se dire des injures, à se traiter (…) de chiennes, de filles à chien, de paillardes, de ribaudes, de prêtresses (…)»[26].

La voce della Città

Villon, che ha già cantato la propria preferenza per la vita cittadina[27], conosce bene queste popolane incontrate per le vie animate, attraversate dalle grida dei venditori ambulanti e della folla di Parigi; egli ne coglie gli argomenti; ne sente gli accenti e le pronunce, che saranno annotati il secolo successivo da Geoffroy de Tory nel suo *Champ Fleury*[28]. Quest'ultimo fornisce in effetti alcune informazioni interessanti sulla pronuncia delle donne e, soprattutto, sottolinea la loro influenza su quella degli uomini: «les dames lionnoises prononcent gracieusement souvent A pour E (…)» – scrive – mentre al contrario, «les dames de Paris, en lieu de A, prononcent E bien souvent, quant elles disent: 'Mon mery est à la porte de Peris, ou il se faict peier'»[29].

Tory non si limita a passare in rassegna la pronuncia caratteristica di ciascuna delle province francesi («ou des nations, comme on disait alors»[30]) – la Bretagna, la Normandia, la Piccardia, la Lorena… –, ma sottolinea anche che le donne trasmettono i loro «vices de prononciations» agli uomini, essendo in qualche modo all'origine dell'evoluzione popolare del francese: «Ce vice leur seroit excusable, se n'estoit quil vient de femme a homme, et quil se y trouve entier abus de parfaictement pronuncer en parlant»[31]. La notazione è

interessante, sapendo che la pronuncia permette di modificare creativamente il senso delle affermazioni attraverso giochi di parole. È proprio la confusione [e] / [a], evocata da Geoffroy de Tory nello *Champ Fleury*, a introdurre nel *Testament* l'ambiguità salace di nuove allusioni specifiche verso altri legatari (ad esempio quando Villon volutamente scrive Marle, ponendolo in rima con mesle > pron. Merle, CXXVI) [32].

Villon piega a fini poetici il canto della strada, attingendo alle voci delle donne che tanto ama ed esalta, per innalzarle sul podio delle vere «caquetières». Ché, forse, proprio loro gli avrebbero infuso il sentimento di una poeticità latente della vita. La triangolazione o sovrapposizione "poeta – donna – Città", all'opera nel suo universo semiotico, ci consente di leggere il peso di queste voci e, come già detto, di tutte le loro funzioni comunicative ed espressive attorno e dietro quella di Villon. Egli le paragona a quelle delle Italiane delle città e delle regioni, facendone un unico corpo immaginario[33], senza tenere in grande considerazione tutte le altre donne, meno competenti ai suoi occhi. La competizione è dunque con le sole Italiane.

Competenze e funzioni linguistiche

Quali sono le loro facoltà? L'ambito lessicale della competenza linguistica è tutto sommato abbastanza ristretto: le Italiane sono belle «langaigieres», buone «messaigieres». L'aggettivo «cacquetieres», meno elegante, è riservato alle «Allemandes et Prucïennes» (forse a causa della sua sonorità germanica legata all'etimo [kak], di cui si è già detto). A queste qualità bisogna aggiungere la parola «chayeres» ("cattedre") e la qualità (insegnata, appunto) del bel parlare (le «beau parler»). Si coglie facilmente l'articolazione delle rispettive funzioni: la capacità linguistica, a monte delle altre, le rende tutte possibili. Una buona «langagière» può infatti trasmettere messaggi, patenti o criptati; può argomentare e, quale che ne sia il registro linguistico, saper difendere il proprio punto di vista con la forza o veemenza del proprio «caquet»; può mostrare capacità dialettiche tali da renderla atta a insegnare, a tenere cattedra, forse nell'arte stessa della parola.

La sua lingua può esser buona o cattiva, a seconda dei casi: uno studio lessicale basato sulle occorrenze della parola o dell'aggettivo femminile *langagière* nei testi dell'epoca permetterebbe di metterla in risonanza o in inter-

sezione semantica con altre parole, al fine di coglierne ulteriori connotazioni e sfumature. Ad esempio, nel *Mystère de la Passion d'Angers* di Jean Michel, la «langagière» è anche «boubenciere, grande despenciere, courageuse et fiere, qui a grandement du sien; sa face planiere, sa belle manière est comme baniere a tout cueur venerïen, Bonne langagiere et advantagiere, tousjours la premiere a tout plaisir terrïen»[34]. Si tratta di una immagine poco vantaggiosa, per la donna, come quella delle «fieres langagieres, trop traistresses et mensongieres» di Pierre Rivière, ne *La Nef des folz du monde*[35]. Per contro, «le beau parler apaise grant ire», secondo Jean Molinet[36], storiografo dei duchi di Borgogna. Tutto dipende dalle intenzioni comunicative degli autori e dall'immagine che questi, di volta in volta, intendono proporre.

Ecco dunque le qualità che Villon attribuisce alle Italiane, raccogliendo forse una fama che le accompagnava già nel suo tempo: le Fiorentine[37] e le Veneziane, anzitutto. Come non pensare alla Veneziana più illustre, Christine de Pizan, che operò alla Corte d Francia all'epoca del re Carlo V fino alla morte di questi (sopraggiunta nel 1380); viaggiatrice e forse messaggera, ella s'impose come è noto in Francia nel campo delle lettere. Ci restituisce al riguardo un gustoso stereotipo di genere: «de femelle devins masle» – disse – quando perse ogni appoggio economico e, anche, suo marito.

Per quanto riguarda le Napoletane, che, secondo Villon, del bel parlare tengono cattedra, in cosa consiste questa loro fama di accademiche dell'elocuzione che egli riferisce o presta loro? È una semplice voce? Dove il poeta può avere incontrato degli Italiani (o delle Italiane)? Ci dice nel suo *Lais* di essere andato ad Angers, forse per sfuggire alle conseguenze di un colpo messo a segno. Non sappiamo nulla di questo soggiorno in una città la cui evocazione è forse per lui l'occasione di praticare un nuovo gioco di parole (andare a *angier* > «engendrer», "generare": andare a "stringere" una donna). È vero tuttavia che ad Angers risiedeva a quel tempo René d'Anjou: vi si era istallato dopo aver perso Napoli, passata agli Aragonesi nel 1442, e, con essa, la speranza di recuperare l'eredità della regina Giovanna. È alla corte d'Angiò che il "buon" re Renato accoglieva artisti e altri intellettuali italiani[38], probabilmente anche Napoletani. Ignoriamo se Villon sia veramente stato ad Angers, dove avrebbe potuto incontrarli – ma l'importanza culturale di Napoli non doveva essergli certo sconosciuta, con la sua Università (senza dimenticare quella di Salerno e gli studi di medicina che vi si conducevano; del resto, proprio una donna vi insegnava nell'XI secolo, Trotula di Salerno[39]).

Stupisce dunque che Villon attribuisca alle napoletane la capacità di «tenir chayere» nell'arte della parola se questo era il loro *renom*?

È arduo misurare la veridicità e, soprattutto, la circolazione del fondo informazionale di uno stereotipo o di una frase fatta; in questo caso, della fama rispettiva delle Francesi e delle Italiane che Villon inserisce nella sua ballata. Bisognerebbe lavorare su un corpus di testi molto vasto, per cogliere le vibrazioni semantiche delle parole e il modo in cui esse entrano in fibrillazione, risuonando tra loro e con altre per consegnarci quel "surplus de sens" che la poesia inventa e costruisce. Successivamente, si dovrebbero formulare ipotesi circa il significato – letterale, antifrastico, metaforico – che esse assumono di volta in volta nei vari e rispettivi contesti; è così che le voci circolano, si amplificano o si smussano, nel silenzio di morti provvisorie. Sono altrettanti momenti di una palpitazione significante, fatta di disincarnazione e risemantizzazione.

Tornando per finire alla vita e al gioco, ci si può chiedere come Villon abbia costruito il proprio severo giudizio, ad esempio, nei confronti delle Bretoni, che, sulla scorta delle Guasconi e delle donne di Tolosa, «ne scevent guerres». Le Bretoni sono ignoranti e parlano un linguaggio incomprensibile (come del resto anche gli uomini: «et, que pis est – ci dice uno scrittore –, il estoit si breton qu'il ne savoit parler en aulcune manière»[40]). Questa fama è attestata in altre opere del suo tempo. Si legge nel *Poème sur la grande Peste* di La Haye: «Aussi n'ay-je pas grant savance Du propre langage de France, Car ma mère estoit pure Brète, Donc n'avoit point la langue preste, ne le sens, ne l'entendement, à parler si congruement (…)»[41]. Villon, per riferirsi nella sua ballata alle Bretoni, scrive *bre(c)te*, con una risonanza femminile forte: ci si può chiedere se così facendo non giochi una volta di più con le parole, piegandole allusivamente alle proprie intenzioni di deridere le persone prese di mira: la *brecte*, oltre che una donna bretone, è anche una specie di piccolo squalo spinoso, dalle squame pungenti, seppur commestibile: lo spinarolo[42]. Se davvero pensa a questo pesce, non stupisce che le donne di Bretagna, assimilate alle *brectes*, siano rimesse al loro posto proprio da due pescivendole parigine (le due «harengères du Petit Pont»!).

Conclusioni

Villon, voce di Parigi, non conosce le Italiane, delle quali sembra avere solo una vaga idea – ma la fama delle loro lingue doveva ben esistere se il poeta ne fa un termine di paragone per difendere e vantare quelle delle sue concittadine. Le Italiane sono concretamente assenti – le Veneziane, come le Fiorentine e le Napoletane –, poiché in fondo esse non lo interessano. Tuttavia, è nella vaghezza della loro enumerazione che s'afferma questo «principe d'infinitude» di cui parla Jacqueline Cerquiglini-Toulet[43]. La dimostrazione di Villon, invero poco convincente nel caso della superiorità delle Parigine, rinchiude queste donne nella "finitezza" di una certezza appena affermata: «il n'est bon bec que de Paris»! È questo il verso universalmente conosciuto e citato, il *refrain* che ne mette il significato in posizione tonica, centrale, congelandolo però nella rigidezza di una semplice *plaisanterie* poetica. Di fronte alla finitezza del significato imposto al componimento, siamo stati attratti e forse sedotti dall'apertura speculare di quel «quoy qu'on die d'Ictalïennes». L'atona marginalità di questa temibile concessiva lascia vagheggiare ben altre donne, sornione e ammiccanti, pronte a stupire con *inaudite* maniere. La mancata risposta al quesito implicito (cosa mai si dirà delle Italiane?) riempie di mille echi la *Ballade des femmes de Paris*.

Villon ci attrae verso quel «principe d'infinitude» con la forza di un solo verso, vera molla poetica moltiplicatrice di voci e risonanze, e, riempiendo il non detto di sé, ci mostra come la profondità ne sia costruita attivamente anche da chi legge – è Sophie Marnette a ricordarci che «la voix ne se construit que par sa réception par un public»[44]. Di fronte a una simile apertura, possiamo davvero credere che «il n'est bon bec que de Paris» – ne siamo cioè davvero convinti? –, checché se ne dica delle Italiane? Non sarebbero semmai proprio queste ultime le vere vincitrici della gustosa tenzone?

Note

[1] Le nostre edizioni di riferimento sono le seguenti: François Villon, *Œuvres complètes*, éd. établie par J. Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de L. Tabard, Paris, NRF-Gallimard, 2014 (*Bibliothèque de la Pléiade*); Villon, *Œuvres complètes*, éd. et trad. de J. Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard, 2014; nouvelle éd. revue, 2020 (*Folio Classique*, 6832); Id., *Il Testamento e altre poesie*, a c. di A. Principato, trad. di A. Garibaldi, Torino, Einaudi, 2015 (*Collezione di poesia*, 426); Id., *Poésies*, préface de Tristan Tzara, éd. par J. Dufournet, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1973.

[2] J. Dérens – J. Dufournet – M. Freeman, *Villon, Paris sans fin*, Paris, Le Passage /Paris bibliothèques, 2005, p. 37-54.

[3] E. Baumgartner, *Poésies de François Villon*, Paris, Folio-Gallimard, 1998 (*Foliothèque*, 72), p. 14.

[4] J. Dufournet, *Recherches sur le «Testament» de François Villon*, vol. I, Paris, SEDES, 1971, p. 17.

[5] François Villon, o di Montcorbier, o di Monterbier, o Des Loges (colui che "sloggia" dopo aver messo a segno un colpo) è veramente esistito. Si sa molto poco sul suo conto: è stato studente, ladro, assassino. Si veda al riguardo il ricco dossier di tutti i documenti che su di lui ci sono pervenuti (d'archivio, giudiziari, lettere di remissione), riuniti da Cerquiglini-Toulet nella sua citata edizione della Pléiade.

[6] È il parere di Mariantonia Liborio: un poeta si sarebbe impossessato di un personaggio del proprio tempo, Villon, indossandone la maschera per costruire l'identità di un poeta fittizio. Per tale motivo, sarebbe inutile cercare elementi autobiografici nella sua opera. Cfr. François Villon, *Lascito, Testamento e poesie diverse*, ed. M. Liborio, Milano, Rizzoli, 1990.

[7] Questo parallelismo interessante tra Villon ed i moderni *rappers* è stato suggerito da Aurelio Principato nella introduzione alla sua ed. cit. di Villon, *Il Testamento e altre poesie*, introd., p. XVIII.

[8] L'immagine della donna che il poeta ci consegna è agli antipodi di quella della dama cortese: ella è infatti «sans merci», come quella di Alain Chartier, nel celebre poema che Villon ben conosce e che nutre tutto un dibattito polemico, anche ricorrente: la «Querelle des femmes», alla quale parteciparono Christine de Pizan, Martin Le Franc e altri. Dufournet suggerisce come un parallelismo tra le prime otto strofe del *Lais* e le otto corrispondenti, poste all'inizio del *Testament*, permettano di «établir une équivalence entre l'évêque persécuteur Thibaud d'Aussigny et la belle dame sans mercy». Cfr. J. Dufournet, «Villon, entre mythe et poésie», in *Villon, Paris sans fin*, *op. cit.*, p. 31.

[9] Scritta prima del *Testament*, questa ballata vi sarebbe stata inserita in un secondo momento; apparterrebbe forse a una fase poetica in cui Villon era particolarmente attento alle tematiche parallele della donna e della voce? Una tradizione manoscritta coerente (mss. H e F, che Lucien Foulet riferiva al periodo della sua permanenza a Blois) riunisce in tal senso delle ballate abbastanza vicine, come la *Ballade des langues envieuses* (sulla maldicenza: funzione della voce ben attestata in Villon), la *Ballade de la grosse Margot* (prostituta parigina dalla verve pronunciata) e, appunto, la *Ballade des femmes de Paris*. Cfr. L. Foulet, «Nouvelles notes sur le texte de Villon», in *Romania*, 56/223 (1930), pp. 389-410 (qui, p. 397).

[10] Si tratta di Catherine de Béthisy, vedova di Girard de Bruyères, tesoriere delle finanze sotto Charles VII. Cfr. Villon, *Œuvres complètes*, éd. et trad. de J. Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard, 2014; nouvelle éd. revue, 2020 (*Folio Classique*, 6832), p. 460. Cfr. anche J. Dufournet, «Adam de la Halle et le Jeu de la Feuillée», in *Romania*, t. 86, n°342 (1965), pp. 199-245 [qui, p. 216].

[11] Cfr. J. Dufournet, «À propos d'un article récent sur Villon et Robert d'Estouteville», in *Romania* (1964), pp. 342-354 [qui, p. 352].

[12] Vil(l)otier, dal lat. villa, significa «villageois», «simple» (si può essere «ygnorans, a la manière De la simple gent vilotiere»; cfr. *Le Dit prunier*, éd. P.-Y. Badel, Genève, Droz, 1985 (*TLF*, 1985), p. 51). Vilotier è anche colui «qui court de ville en ville, un coureur, qui mène une vie débauchée» (ad es., une «fame (…) preuz et sage, De loial cuer, de ferm courage, Pitteuse, humble, chaste et honneste, Ne fut iraise ne moleste, Villotiere ne jangleresse»; cfr. *Le Tombel de Chartrose. Dix-huit contes (…)*, Kooiman (Ewald), Amsterdam, Graduate Press, 1975, p. 243). Christine de Pizan parla di un «cuer vilotier» nella sua *Epistre Othea*, mentre M. Le Franc, nel suo *Champion des Dames*, difende la donna che, avendo sposato un «vilotier», non diviene per questo più disonesta: «d'ung putier La bonne femme maintendra Leaulté en cœur tresentier Plus qu'au ribault n'appartiendra» (Martin Le Franc, *Champion des dames*, éd. A. Piaget, Lausanne, Payoy, 1968 (*Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse Romande*. Troisième série, 8), p. 252). Cfr. «Vilotier», citazioni tratte dal *DMF: Dictionnaire du Moyen français* (DMF 2020), http://www.atilf.fr/dmf, ATILF-CNRS & Université de Lorraine: http://www.atilf.fr/dmf/definition/vilotier.

[13] Si può notare in effetti, con Marie Many, che «Villon critique autant d'hommes que de femmes. La différence que l'on pourrait néanmoins souligner est que les hommes sont beaucoup plus souvent nommés par leur nom et prénom (…). Les femmes, en contrepartie, sont beaucoup moins nommées et représentent plus la

globalisation d'une classe sociale qu'un seul individu». Cfr. M. Many, «La figure féminine chez François Villon», in rete: https://www.anlo.org/la-figure-feminine-chez-francois-villon-par-marie-maby/ [consultato il 18/03/2024].

[14] L'accumulo nelle parti in cui risuona la concessiva della ballata conferisce loro un aspetto più analitico e ragionato: è qui che ciascuna delle donne viene associata a una competenza linguistica specifica. Al contrario, la lista si limita a enumerare, in una sorta di diluizione logica degli argomenti, che si astrattificano. Per le liste di Villon, si può leggere il testo di un seminario di Marlène Helias-Baron, «Paris et les listes dans l'œuvre de François Villon», in rete: https://irht.hypotheses.org/5700 [consulato il 20/03/2024]. Sulla lista nel medioevo, cfr. M. Jeay, *Le Commerce des mots*, Genève, Droz, 2006.

[15] *Les Quinze joies de Mariage,* éd. J. Rychner, Genève, Droz, 1967 (*TLF*, 100).

[16] Ivi, *passim*.

[17] Due occorrenze di «bec» in altre opere: 1) «Il eult bon geste, bonne myne, bon bec, ferme propos, sans point se deschamper (…)». Cfr. André de La Vigne, *Le Voyage de Naples*, éd. critique avec introduction, notes et glossaire par A. Slerca, Milano, Vita e Pensiero, 1981 (*Pubblicazioni della Università del Sacro Cuore*: Centro studi sulla letteratura medio-francese), p. 176. 2) «Bien jouer du bec, et s'elle n'eust esté de Paris et plus subtile que foison d'autres, son gracieux langage et ses promesses…», Cfr. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. F. P. Sweetser, Genève, Droz, 1966, p. 121: la buona lingua delle Parigine è incensata, come vediamo, anche nella celebre raccolta di novelle borgognone. Cfr. DMF, articolo: «bec».

[18] Su queste interpretazioni, cfr. J. Dufournet, «Villon et la ville», in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 89-1 (2011), pp. 339-346 [qui, p. 341]; J. Cerquiglini-Toulet, nella sua ed. cit di Villon, *Œuvres complètes*, «Notes»: p. 442, n. 9, per l'espressione «parler poictevin», e ivi, p. 442, n. 2, per l'interpretazione della pronuncia parigina dei due toponimi. Sulla parlata pittavina, si veda anche J. Dufournet, «Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée*», art. cit., p. 219. Vedere infine M. Dubois, «Poitou et Poitevins (de Benoit à Villon)», in *Romania*, 80 (1959), pp. 243-253.

[19] Cfr. M. Molho, «Il n'est bon bec que de Paris», in *Cahiers de Fontenay*, 34 (1984), pp. 15-19.

[20] Questo accostamento tra il Carnevale delle immagini villoniane e alcune figurazioni di Jérôme Bosch, che rappresentano in un certo senso un mondo al contrario, piaceva molto a Jean Dufournet.

[21] Una buona presentazione del carattere anti-cortese dell'amore nel nostro poeta, si trova in François Villon, *Œuvres complètes*, ed. cit. di J. Cerquiglini-Toulet, «Préface», pp. 21-23.

[22] Cfr. P. Champion, *François Villon: sa vie et son temps*, t. I, Paris, Champion, 1913 (*Bibliothèque du XV^e siècle*, XXI), p. 93; vedere anche François Villon, *Œuvres complètes*, ed. cit. di J. Cerquiglini-Toulet, «Notes»: p. 423, n. 1.

[23] «Item la belle saunière, la belle bouchière, la belle charpentière et autres dames et damoiselles; la belle herbière et celle qu'on appeloit belle simplement»; cfr. Guillebert de Metz, *La Description de la Ville de Paris au XV^e siècle*, éd. A. Leroux de Lincy, Paris, Aubry, 1855, pp. 84-85, cit. da J. Cerquiglini-Toulet, ivi.

[24] Questa "categoria" di donne astute è molto ben rappresentata in altre opere del tempo, come le già citate *Cent Nouvelles Nouvelles* («…bien jouer du bec. Et s'elle n'eust été de Paris et plus subtile que foison d'autres, (…)»: cfr. *supra*), le *Quinze joies de mariage*, le farse (ad esempio la *Farce de maitre Pierre Pathelin*, col suo celebre belato) e i vecchi favolelli (i «fabliaux»): in queste opere, le si può sentir ciarlare o esercitare l'arte della parola, quando adulano, argomentano, mentono o ingannano.

[25] Cfr. P. Champion, *François Villon…*, *op. cit.*, t. II, p. 303; vedere anche Villon, *Œuvres complètes*, ed. cit. di J. Cerquiglini-Toulet, «Notes»: p. 428, n. 4. Per il gioco di parole su Vaucelles (piccole vallate del corpo femminile) in Adam de La Halle, vedere J. Dufournet, «Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée*», art. cit., p. 218, e Id., «Villon et la ville», art. cit., p. 341.

[26] P. Champion, *François Villon…*, *op. cit.*, t. I, p. 202.

[27] Nei celebri *Contredits de Franc Gontier* (vv. 1473-1505, refrain: «Il n'est tresor que de vivre a son aise»).

[28] Cfr. Geoffroy Tory, *Champ Fleury*, citato da A. Bernard, *Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François Ier*, Paris, Edwin Tross libraire, 1857. Il testo del XVI s. è online su https://archive.org/details/champfleury00tory [consultato il 10/03/2024].

[29] Ivi, p. 25.

[30] Ivi.

[31] Ivi, p. 26.

[32] Cfr. J. Dufournet, *Villon: ambiguïté et Carnaval*, Paris, Champion, 1992, p. 57: «la prononciation Marle fait qu'on hésite entre l'oiseau siffleur et le mâle vigoureux». Sul personaggio, con esitazione tra padre e figlio, essendo controllore generale delle Finanze, il primo, e cambiavalute poi generale della Moneta il secondo, vedere sempre P. Champion, *François Villon…*, *op. cit.*, t. I, pp. 343-344.

[33] In una sorta di confusione donna-Città, ci piace immaginare la lista delle qualità della bella elmiera, quando era giovane, come l'enumerazione stessa delle vie di Parigi per come ci è stata consegnata da Guillot de Paris. Cfr. Guillot de Paris, *Le Dit des*

rues de Paris, avec préface, notes et glossaire par E. Mareuse, Paris, Librairie Générale, 1875. Poesia del corpo, con le sue «vaucelles», e poesia della strada, membro sinuoso della Parigi medievale.

[34] Jean Michel, *Le Mystère de la Passion* (Angers, 1486), éd. O. Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959, p. 126.

[35] *La Nef des folz du monde*, Critical Edition by E. DuBruck, Ann Arbor, University Microfilm International, 1977, p. 310.

[36] Jean Molinet, *Faictz Dictz*, éd. Dupire, 1936-1939 (S.A.T.F), p. 67: «…doulce langagiere, famee trop plus que nul ne sçaroit dire: Beau parler apaise grand ire»; Molinet parla poi di una «demoiselle de grant monstre et auctorité (…), doulce langagiere, plaine de motz chucrés et de menus honneurs»; Id., Ivi, p. 78. Ancora nel XVIs., appare l'immagine di una donna dolce e dedita alla casa in Charles Estienne, *L'agriculture et maison rustique*, Paris, Jacques du Puy, 1564, 9 v°. A costei piace «ne bouger de la maison», et elle est «douce aux siens quant il faut, et severe où il appartient, non querelleuse, hargneuse, bavarde, langagere, ny fetarde». Citazioni tratte dal *DMF: Dictionnaire du Moyen français* (DMF 2020), http://www.atilf.fr/dmf, ATILF-CNRS & Université de Lorraine.

[37] Sulla vita delle Fiorentine, si può suggerire la lettura del libro di Ch. Klapisch-Zuber, *Mariages à la florentine – Femmes et vie de famille à Florence*, Paris, Seuil, 2020.

[38] P. Champion, *François Villon…*, *op. cit.*, t. II, p. 52.

[39] Cfr. F. Bertini, «Trotula, il medico», in F. Bertini – F. Cardini – M. Fumagalli – C. Leonardi, *Medioevo al femminile*, 4e éd., Milano, Laterza [1989], 2005, p. 99.

[40] Cfr. Julien Macho, *L'Esope*, pubblicato da P. Ruelle, in *Recueil général des Ysopets*, t. 3, Paris, A. et J. Picard, 1982 (SATF); DMF: articolo: «breton».

[41] Cfr. Olivier de La Haye, *Poème sur la grande peste de 1348*, pubblicato sulla base del manoscritto della Biblioteca del Palazzo Saint-Pierre, da G. Guigue, Lyon, H. Georg, 1888, p. 165; DMF, articolo: «Brete». Villon usa anche l'aggettivo *brecte* nell'espressione «brecte targe» (huit. CXXVI, v. 1271, dove si parla del «jeune Marle»: gioca così con i diversi significati della parola «targe» (scudo o moneta bretone), sapendo peraltro che la «targe bretonne» è moneta di poco valore. Cfr. François Villon, *Œuvres complètes*, ed. cit., di J. Cerquiglini-Toulet, «Notes», p. 450, n. 2.

[42] Cfr. DMF, articolo: «brete»: nel *Menagier de Paris* si legge che la *brecte* è un «poisson du genre squale (plus petit que le chien de mer)».

[43] «Il y a dans l'énumération un principe d'infinitude». Cfr. J. Cerquiglini-Toulet, «L'échappée belle. Stratégies d'écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Âge», in *Littérature*, 99 (1995); «L'œuvre mobile», pp. 33-52 [qui, p. 47].

[44] Cfr. S. Marnette – H. Swift, «Introduction: Que veut dire 'voix narrative' ?», in *Les voix narratives du récit médiéval: approches linguistiques et littéraires*, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 22 (2011), pp. 1-7, in rete: https://journals.openedition.org/crmh/12505 [consultato il 15/03/2024].